

Bencze Ágnes (1975) régész, művészettörténész, a PPKE egyetemi docense. Kutatási területe az antik művészet és annak recepciótörténete.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:
1914–2014: százéves az antik terrakotta-gyűjtemény (2014/3).

Egy hullámozó világ képei

Reális, irreális, szürreális tájkép a korai római császárkorban

Bencze Ágnes

„Nem akarok többé tartózkodni a tapintásom és a látásom tévedéseitől. Most már tudom, hogy ezek nem durva csapdák, hanem izgalmas utak egy olyan cél felé, amelyet rajtuk kívül semmi nem tárhat fel előttem. Az érzékek minden tévedésének az értelem egy-egy furcsa virága felel meg. Az abszurd hiedelmek csodálatra méltó kertjei, előérzetek, rögeszmék és lázálmok. Ismeretlen és változékony istenek öltenek benne testet... új mítoszok születnek minden lépésünk nyomán.”

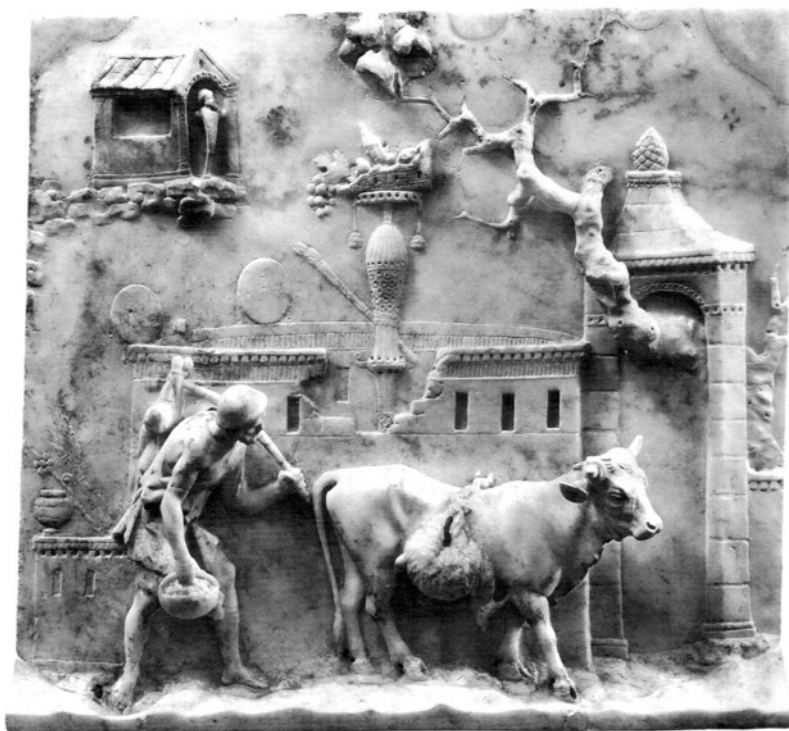
Louis Aragon: *Le paysan de Paris. Préface à une mythologie moderne*. Paris, 1924 (Bencze Ágnes fordítása)

Egy római márványrelief

Az 1. képen látható márványreliefet 1820-ban találták, a szűkszavú feljegyzések szerint „Róma közelében”. Bár csak 1858-ban, ajándékként került a müncheni antik szobrászati gyűjteménybe, a Glyptothekbe, nem kétséges, hogy

eredeti, ókori mű: nem készülhetett a Kr. e. 1. század végénél korábban és a Kr. u. 1. század közepénél sokkal később sem, tehát Augustus vagy a Iulius–Claudius-dinasztia idejéből való. Fogadtatására jellemző, hogy kezdetben Leo von Klenze tanácsára Lajos koronaherceg elutasította a megvásárlását a már kialakult összegért.¹ Ez a látványos, de nehezen értelmezhető tárgy nemigen férhetett bele abba a képbe, amelyet a 19. század elején az európai klasszicizmus az antikvitás művészetéről alkotott magának. Művészettörténeti felfedezésére, egész műfajának felfedezésével együtt, csak a század végén került sor, azokban az években, amikor a modern művészettörténet számára először vált fontossá a hellénisztikus és a római művészet problémája.² Bár a hozzá igazán hasonló darabok viszonylag ritkák, ma már nem vitás, hogy ez a relief és közeli rokonai Itáliában, a principátus kezdeti évtizedeiben készültek; a kivitelezés technikai sajátosságai, a márvány kezelése, a részletek megformálása, az ábrázolás ikonográfiai elemei csupa olyan vonás, amelyet biztonsággal ehhez a közegekhez lehet kötni.

Amire igazán nehéz pontos választ adni, az a látszólag legegyszerűbb kérdés: mit ábrázol ez a kép? A mai néző, miután megcsodálta rajta a kivitelezés eleganciáját, a részletek szemet gyönyör-



1. kép. Római tájképes relief. München, Glyptothek, ltsz. 455
(Fuchs 2002 nyomán)

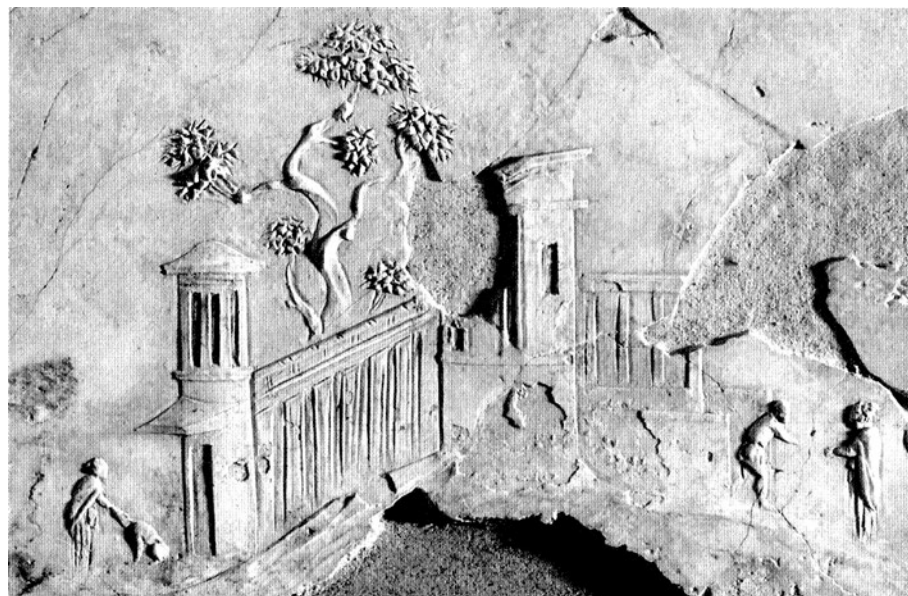
ködtető élethűségét, az egész kompozíció megkapó hangulatát, azzal a kényelmetlen felismeréssel szembesül, hogy nem könnyen tudná kitalálni, vajon ki, kinek és miért alkotta éppen ezt a képet, és hogyan kell érteni valójában.

A domborműről talán csak egy pillanatig hihetjük azt, hogy valamiféle zsánerjelenetet, vagyis szórakoztató céllal, a mindennapi életből vett életképet ábrázol. Ez a pillanat addig tart, amíg a figyelmünk a kép előterében, a legnagyobb plaszticitással ábrázolt ember- és állatalakra összpontosul. Egy rövid tunikába öltözött, kissé rongyosnak, soványnak és talán öregnek is tűnő férfialak³ görnyed mindenféle falusi-mezei áru (egy kosár, nyilván terményekkel, a vállára vetett bot végére felkötött nyulak) súlya alatt, előtte egy tehén lépdél, hátán egy pár, lábuknál fogva összekötözött juhval. Ha ez a két alak a kép lényegi része, akkor csakugyan zsánerképet látunk, a hétköznapi, falusi ember fáradozását, aki piacra igyekszik állataival és terményeivel, mindezt pedig meglehetősen szépérzéssel kivitelezett természeti elemek és építészeti díszletek veszik körül, amelyek célja a hangulat festése és a kompozíció izgalmasabbá tétele. A klasszikus görög művészetben nevelkedve különösen hajlamosak volnánk csak a figurális szakaszra koncentrálni, és a háttér romos városfalát, göcsörtös fáját és egyéb, furcsa tárgyait „az ókorban közismerten kísérleti stádiumban lévő” tájbrázolás számlájára írni, mint ügyes, bár kissé inkohereus megoldást.

A nézőhöz legközelebbi sík majdnem teljesen plasztikus alakjai azonban a képmező alsó harmadának megfelelő sávot töltik ki csupán. A kép közepén, a lehangsúlyosabb helyen egy különös, függőleges tárgy emelkedik, amely leginkább egy túlméretezett gyertyatartóra vagy tortaszervírozó állványra emlékeztet. Utóbbira annál is inkább, mert a tetején furcsa gyümölcsös kosár áll. A gyümölcsök – egy lelógó szőlőfürt, a háttérbe simuló szőlőlevéllel, néhány almaféle, még néhány levél – egyértelműen kivehetők. A kosár közepén ágaskodó tárgyat felismerve aztán megértjük, hogy mindez nem egyszerű csendélet, hanem egy *liknon*, a Bacchus-misztériumok középpontjában álló „*cista mystica*”.⁴ Ez volna tehát inkább a

dombormű főszereplője, a mives használati tárgyra emlékeztető rituális tárgy, amely egyben Dionysos jelenlétét fejezi ki? A kultikus kandeláber-oszlop és a tetején megjelenő misztériumkellék mindenestre egyértelműen a nézőtől távolabbi síkban vannak a két élő alakhoz képest, felháttérben, és mintha egyes részleteik még hátrább húzódnának, egy még távolabbi síkba: jól látható ez a szőlőlevél, amelynek egyik karéja kisse elválk a hátlaptól, árnyékot vetve rá, míg a másik oldalon már a pereme sem emelkedik ki, kontúrját bevészt vonal jelzi. Ekkor veheti észre a néző, hogy a „szentségtartó” kandeláber és az emberalak között valójában még egy sík húzódik: hiszen a kandelábert egy városfalszerű építmény veszi körül, a *rusticus* valójában ennek a kapuja felé igyekszik, a tehénét is mintha arra hajtáná.

Ez lehet az a pont, amikor a néző a következő zavarba ejtő megfigyeléssel szembesül: bár azt lenne kézenfekvő feltételezni, hogy az ember- és az állatalak a kapu felé tart, és a jelenet azzal folytatódhat, hogy belépnek és eltűnnek a fal mögött (egy városban, vagy valami más helyen? – erről semmit nem árul el a kép), mégis, mintha ez valamiért fizikai képtelenség volna. Persze, leginkább a méretek miatt: ha a parasztember kiegyenesedne, a feje jócskán a „városfal” párkánya fölé emelkedne; ha a tehén igazán be akarna férni azon a kapun, amelynek nyílását szinte érinti a fejével, biztosan nem férne be, hiszen a nyílás túl keskeny hozzá. Ráadásul a kapu láthatóan *nem* vezet abba a térbe, amelyből a misztikus kandeláber emelkedik ki, mert annak a fala hátul is folytatódik, és még a kapu előtt körbezárul, mintha a vonalvezetés egyértelműen azt jelezné, hogy a kapu e tér *mellett* áll, és egy másik térbe vezet. A méretek problémájánál is jobban elbizonytalanít azonban egy másik ellentmondás: a kapunyílást megfigyelve a nézőben tudatosul, hogy valójában egyáltalán nem lehet biztos benne, hogy a dombormű fiktív terében mi van „elől”, mi „hátrébb” és mi „leghátul”. Ha eddig azt hittük, hogy ezek a viszonyok leírhatók itt három vagy négy síkot feltételezve, most be kell látnunk, hogy e síkok valójában reménytelenül összekeverednek. Elvileg a kapu mögött nyíló további térből nyúlik előre ugyanis egy göcsörtös



2. kép. Részlet a római Villa Farnesina alatti domus B cubiculumának stukkó-mennyezetéről. Róma, Museo Nazionale Romano (Bencze Ágnes felvétele)

törzsű fa, amelynek egyik, vaskos ága átbújik a kapunyíláson és ezzel a földműves és tehene által kijelölt térrészbe ér; innen azonban azonnal visszakanyarodik, fölfelé és látszólag hátrafelé, be, a városfalon belül emelkedő a *liknon* mellé, a képmező középső részébe. A fának a *liknon* fölé nyúló ágai levelek, a kapu csúcsa felé, jobbra húzódó, másik ága kopár. Az ágak a *liknon* részleteihez hasonló mélységű, vagyis laposabb fajta reliefben simulnak a hátlapra, mintha a fa, miután a városkapun az élő alakok síkjába ugrott ki, visszanyúlna a háttérbe; legfelül azonban a húsos falevelek ismét erős árnyékokat vetnek, vagyis a gyümölcsöknél markánsabb plaszticitással vannak kiképezve, erősebben visszanyúlunk a néző felé.

A kandeláber tetején a „városfal” fölé emelkedő *liknon* és a tér viszonyait összefüggő faágak a relief felső harma-

dának megfelelő sávban foglalnak helyet. Ide tartozik mellettük még egy elem, a felső sáv bal oldalán: egy nyeregetetős kis épület, amely mintha egy kiugró szirten állna, boltíves bejáratában egy szakállas fejű, hasáb alakú testű szoborral, vagyis egy hermával, amely itt Priapost jelenítheti meg. A modern festészet perspektívaábrázolásához szokott néző számára ez az elhelyezés egyértelműen azt jelenti, hogy a kis épület a térnek egy még távolabbi részén, az előtér és a középső sík tárgyai-nál is messzebb van, ezért jelenik meg magasabban és látszik kisebbnek. Logikusnak is tűnik, hogy ez volt a relief alkotójának szándéka: nehéz volna mást elképzelni, mint hogy a termékenységitsten *sacelluma* távol, az előtér objektumai mögött emelkedik egy hegycsúcson. A hegy vagy szikla körvonalai azonban megint csak elmosódnak, valójában megfoghatatlan, hogy az *aediculát* alátámasztó néhány kő pontosan min nyugszik, és a városfalhoz képest hol helyezkedik el. Mindenesetre e részlet plaszticitásának foka ugyanolyan, mint és a kandeláberé, a *liknoné*, és a fölé boruló faágé. Jelezhette volna a relief faragója ezt a távoli (?) épületet is a háttérbe olvadó részletként, a már megfigyelt, virtuóz mintázási módszerrel: olyan egészen lapos, az háttérlaptól alig elváló domborulattal, mint például a bal alsó sarokban látható tárgyakat és falrészletet, vagy vékony, a háttérbe vésett kontúrokkal, mint a faágak és a levelek egy részét. Ehelyett a mintázás mélységével a középső térrészbe vetítette, a néző érzése szerint nagyjából oda, ahol a *liknon* és a kapu teteje is helyet foglal. Ugyanakkor finoman a háttérbe húzódik néhány olyan tárgy, amelyek elvileg a *sacellumnál* közelebb kell hogy legyenek a nézőhöz. Ezek a diszkurált laposrelieffel, részben negatív kontúrokkal megrajzolt tárgyak ismét csak felfoghatók lennének csendéletelemnek, afféle díszletnek is, ha nem volnának felismerhető, szakrális tárgyak: ilyen a bal alsó sarok alacsony falán álló (?) kis váza a nekitámasztott *thyrsosszal* és fáklyapárral, a közepén, a *liknon*-tartó kandeláber mögött keresztben elhelyezett másik fáklya, és a fal peremére állított két korong, amelyek valójában *tympanonok*, rituális dobok, Dionysos és az eleusisi istennők misztériumainak kellékei és egyben szimbólumai.

Mindezt végiggondolva bevallhatjuk, hogy a müncheni relief összhátásában nem egyszerűen „hangulatos”, „festői”, vagy éppen „idilli”, hanem nagyon is különös. A benne rejlő furcsaságok nem csupán a szemet gyönyörködtetik, hanem zavarba ejtik a látványt érteni akaró tudatot, és nehezen feloldható feszültséget teremtenek. E feszültség keltésében nagy szerepet játszik az a technika is, amely a kora császárkori római művészet specialitásának mondható: az egyes részleteket, az ember- és állatalakokat, növényeket és tárgyakat az ókori művészet minden korábbi szakaszát felülmúló realizmussal formálják meg, a kép egésze mégis inkább valószínűtlen, mivel a részletek közti viszony semmiben sem felel meg a valóságban megszokottnak.

A valóság megfigyelését és e megfigyelések anyagba formálását az Augustus korára utolsó szakaszába lépett hellénisztikus képzőművészet olyan fokra fejlesztette, amely csakugyan alkalmas a szem megtévesztésére, az illúziókeltésre. A néző éppen olyannak látja a rongyos tunikát, a fáradtan baktató tehenet, a hullámzó leveleket, a görcsös fatörzset, a duzzadó gyümölcsöket, *amilyennek* a valóságban ezek *tűnni* szoktak; ettől alakul ki benne nemcsak a tudat, hogy ezeket látja, hanem felidéződik benne egy sor érzés is, amely fáradt testhez, poros ruhához, ár-

nyas lombhoz, régi, romos falakhoz, takaros gyümölcskosárhoz kötődik. Talán nem tévedés ezt az érzéki benyomásokat keltő képzőművészetet ahhoz a képi fantáziákat előidéző irodalmi nyelvezethez hasonlítani, amellyel az aranykor költői, köztük is elsősorban Ovidius, festettek tájakat, növényeket, állatokat néhány verssor segítségével.⁵ Éppen emiatt, az egyes részletek illuzionisztikusan valószínű megformálása miatt kelt feszültséget mindaz a valószínűtlenség, ami a dombormű fiktív terét és a benne helyet foglaló testek viszonyát jellemzi.

Minél tovább nézzük, a dombormű részleteiben újabb és újabb irreális vagy legalább valószínűtlen vonás bukkan fel. Megfigyelhetjük, hogy nemcsak a fal és a kapu túl alacsony, valójában a tehen is túl nagy az emberalakhoz képest. A fal és a kapu ugyanakkor olyan gondosan van részletezve, mintha a cél egy konkrét építmény felismerhető ábrázolása volna. A fal felső sávján még keskeny ablaknyílások sora is húzódik; középen mégis egy váratlan omlás enged bepillantást a fal mögé, a lebontott vagy leomlott falszakaszon egyenként kivehetők a téglák. Közelről nézve a *liknon* *cistája* fonott kosár ugyan, de ugyanolyan „ablakok” sorakoznak annak az oldalán is, mint a falon: az egész olyan, mintha egy másik, miniatűr és még romosabb városfal volna. Végül: ki tudja, hogyan kell érteni az óriás kandeláber és a tetején a városfal fölé magasodó, de a kapun átbújó faág lombja alá kerülő *liknon* térbeli elhelyezkedését? Összességében, ha a dombormű alkotója arra számított, hogy a néző megpróbálja értelmezve végignézni a képet, bizonyosnak tűnik az is, hogy szándékosan hozott létre olyan csapdákat, amelyek félrevezetik a tekintetét, hogy tévedések egy egész sora után felfedezze: semmi sem pontosan ott és úgy van, ahogy gondolta volna.

Értelmezési kísérletek

A müncheni relief a 19. század vége óta foglalkoztatja az antik művészet kutatóit. A sokféle, egymást kiegészítő vagy éppen egymással szemben álló olvasat jól mutatja, hogy milyen nehézségek elé állítja egy ilyen ókori kép a modern nézőt.⁶ Mivel semmilyen technikai részlet vagy régészeti leletösszefüggés sem utal a tárgy rendeltetésére, arra sincs módunk, hogy ebből induljunk ki a téma és a jelentés meghatározásánál. Az általánosan elfogadott, kézenfekvő feltevés tehát egyszerűen annyi, hogy a márványrelief igényes dekoráció volt, talán egy gazdag magánház díszé.

Ha az előbb végiggondolt összefüggésekre nem figyelve, csupán a reliefen ábrázolt tárgyakat vesszük számba, három képtémát különböztethetünk meg: a „zsáneralakot”, vagyis az állataival és terményeivel ábrázolt, rongyos szegényembert, a tájképi témát, amely a városfalból, a kapuból, a görcsös fából és a távoli sziklán álló *sacellumból* tevődik össze, végül a szakrális szimbólumokat, azaz a képet uraló *liknon*-kandelábert és a bal alsó sarokban meghúzódó *thyrsosos* csendéletet.

E három téma mindegyike külön-külön is használatban volt, tehát jelentéssel is bírt a hellénisztikus és az attól elválaszthatatlan Augustus-kori és császárkori művészetben. A szegény ember témája a hellénisztikus nagyszobrászat felfedezése volt, ahogy az ábrázoló művészet érdeklődése a tökéletes emberi alak felől az esetleges vonásokat – ráncokat, torzulásokat, az öregedés egyéb jeleit – viselő arc és test felé fordult. Nem egy-

értelmű ugyan, hogy mi volt a rongyos alakok, öreg halászok, kofák, pásztorok ábrázolásának eredeti értelme, de tény, hogy a hellénisztikus művészet érdeklődése kiterjedt az ilyen, túlzottan is az „ideális” ellentétét megtestesítő, népi figurákra.⁷ A müncheni relief ilyen értelemben egy csoportba tartozhatna mindazokkal a magas művészi kvalitású, ám egyértelműen plebejus témákat (pásztorokat, parasztembereket, haszonállatokat) ábrázoló emlékekkel, amelyeket általában az élet sokszínűségét felidéző, szórakoztató ókori életképeknek tekintenek.⁸

A tájkép szintén megáll önmagában is a korai principátus-kori díszítőművészetben, de a Kr. e. és Kr. u. 1. századi festészeti emlékek mutatják, hogy leggyakrabban éppen az említett „plebejus” alakokkal egészül ki. A pásztordill a hellénisztikus kori művészetben a zsánertémák egyike, nagyjából úgy, mint Theokritos költészetében; az augustusi béke éveiben, Itáliában azonban különösen népszerűvé válik és sajátos jelentésre tesz szert, talán nemcsak Vergilius eclogáiban, hanem a festett és faragott képeken is.⁹ A müncheni reliefben különösen a vergiliusi bukolikus közeg jelentéseit vélték felfedezni, a benne rejlő ambivalenciával együtt: hátha a természeti és épített tájelemek itt nem csak hangulatot festenek, hanem társadalmi és etikai fogalmakra és értékekre is utalnak, és az alakok velük együtt nyernek teljes értelmet. Az első fontos értelmezési kísérlet ebben az értelemben H. von Hesbergé volt, aki az ember- és állatalakot egyaránt különösen öregnek és meggyötörtnek látta, és a félig kiszáradt, görcsös fával és az omladozó városfallal együtt a küzdelmes és mulandó emberi lét kifejezését vélte felismerni bennük. Ugyanakkor ezt a fáradó, pusztuló, esendő életet egy másik élet, a burjánzó természet jelei veszik körül, és a tájban megjelenik a szakrális szféra is, így von Hesberg olvasatában a márványlap a talán szomorú egyéni sors és a világ egészét békével és bőséggel megajándékozó új *aurea aetas* („aranykor”) kettősségét fejezi ki, akárcsak Vergilius első vagy kilencedik *Eclogája*.¹⁰

M. Fuchs határozott kritikája ezzel az olvasattal szemben azért is érdekes, mert az egyes elemeket azonos módon értelmezi, a kompozíció kérdéseit csak egészen kis mértékben érin-

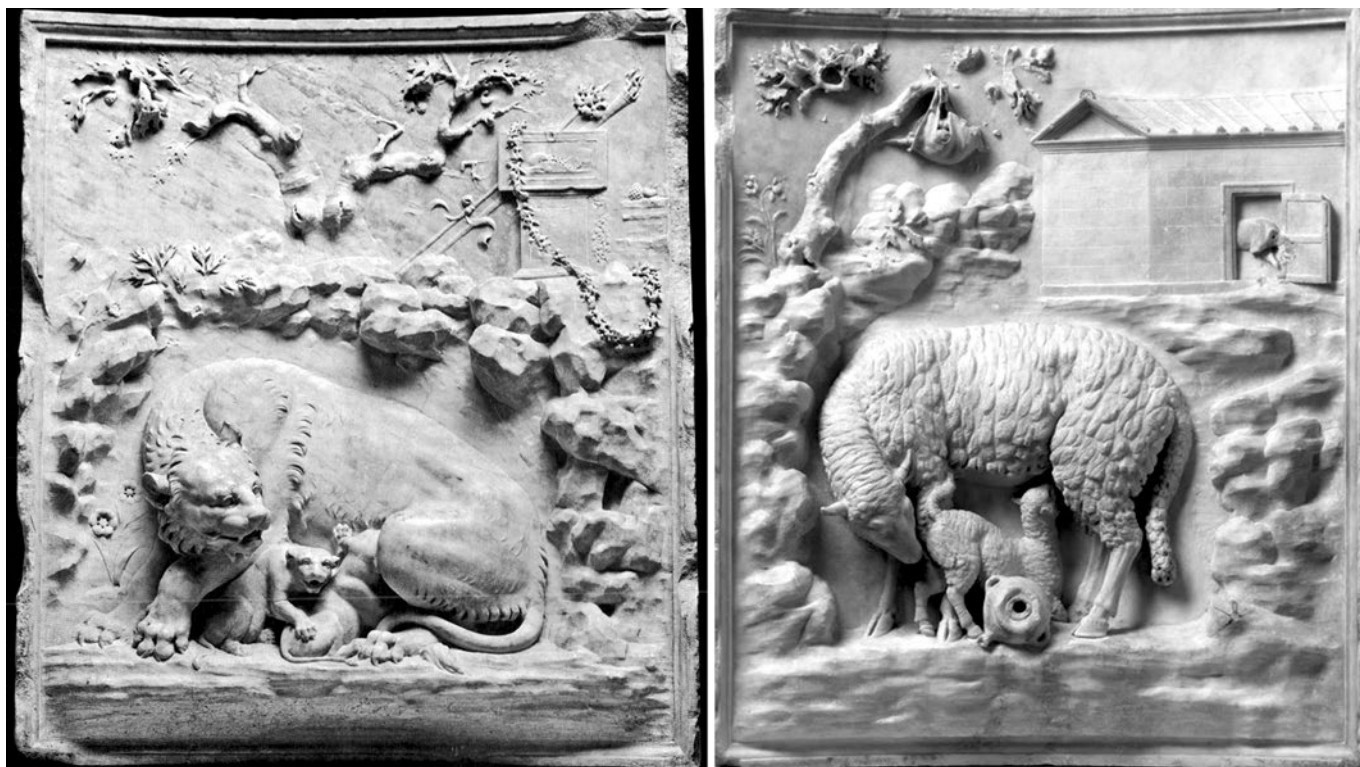
ti, mégis eltérő konklúzióra jut. Az ember és az állat szerinte is öreg és kimerült, és esendőségüket tovább hangsúlyozza az öreg fatörzs és a romos épületek látványa; velük szemben azonban a termékenységisten templomcskája és a Dionysos-misztériumok kellékei nem az augustusi béke, hanem az élet és az újjászületés szimbólumai. Így végül az egész kép pusztulás és újjászületés örök körforgásáról szól, vagyis nem politikai-morális üzenetet közvetít, hanem filozófiai vagy még inkább vallási gondolatot fogalmaz képpé. A relief világa eszerint nem Vergilius részben valós, részben idilli Árkádiája, hanem az Ovidius *Átváltozásai*ban megfogalmazott folytonosan átalakuló, pusztuló és megújuló kozmosz.¹¹

Tény, hogy a müncheni dombormű képének – egy sor más, hasonló tájképhez hasonlóan – figyelmen kívül nem hagyható alkotóelemei a misztériumokra utaló tárgyak. A legtöbbjük, különösen a dionysosi szférához kötődő tárgyak, szintén alkothatnak önálló témát is a korszak díszítőművészetében.¹² A korszak jellegzetes találománya azonban a tájképi elemek, a pásztor- és állatfigurák, valamint a szakrális tárgyak kombinációja, amelynek eredménye a Kr. u. 1. század egyik kedvenc festészeti műfaja: a „szakrális-idilli” vagy „szakrális-bukolikus” táj (3–4. kép).¹³ A század közepére a bukolikus téma a költészetben végül kisművészeti műfajjá lett, amely virtuóz leírásaival, a fantasztikum öncélú használatával nagyjából ugyanazt a közönséget szórakoztatta, amely a festett, stukkóból mintázott és esetleg márványból faragott, „szakrális-idilli tájképek” megrendelője is lehetett.¹⁴ Mégis nehéz szabadulni attól a gondolattól, hogy a képek némelyike, sajátos atmoszférájával, a realisztikus részletek és a nonszenszbe hajló elrendezések kontrasztjaival, mélyebb tartalmat hordoz.

Ezek a képek, amelyek az egyetlen koherens tájképsorozatot alkotják az antik művészet történetében, minden bizonnyal máshogy és más céllal ábrázolják a természetet és a teret, mint a mai európai néző számára ismerős és érthető, újkori tájkép. Ennek legfontosabb oka – a tartalmi részleteken túl – a tér gyökeresen más felfogásában rejlik. A modern néző a reneszánsz óta töretlen hagyomány iskoláján nevelkedett, amelyben a tér nem értelmezhető a középpontos perspektíva szerkesztési sza-



3. kép. Részlet a római Villa Farnesina alatti domus folyosójának tájképeiből.
Róma, Museo Nazionale Romano (Bencze Ágnes felvétele)



4–5. kép. Az ún. Grimani-reliefek. Bécs, Kunsthistorisches Museum, ltsz. 604–605 (Augusto 2013 nyomán)

bálya nélkül. Ennek a találmánynak a segítségével a nézőtől a képzelet térben más-más távolságban álló tárgyak értelmi kapcsolatba kerülnek egymással. Az antik tájkép a legritkább esetben ábrázolja a kép teljes terét egységes egészként, vagyis szinte soha nem egységes nézőpont szerint szerkeszti meg minden tárgy rövidüléseit és egymáshoz való viszonyát. A festményeken a leggyakoribb megoldás, hogy külön-külön nézőpontnak megfelelő térrészek és tárgyak lazán egymás mellé rendeződnek; önmagukban teret töltenek be, helyesen szerkesztett rövidülésekkel, de a kép egészében egy meghatározatlan közegben lebegnek, amelyben több nézőpont egyszerre lehetséges.¹⁵ A festett tájképekkel szemben a tájképes domborműveken általában az történik, amit a müncheni reliefen megfigyeltünk: a tárgyak itt is különböző nézőpontokból jelennek meg, a műfaj technikai sajátosságainál fogva azonban minden elemnek kapcsolatban kell állnia a hátlappal, amely egyben háttér is, vagyis érzésünk szerint az alakok mögött megnyíló, végtelen teret is megjeleníti;¹⁶ ennél fogva a reliefen ábrázolt tárgyak egymástól sem szakadhatnak el teljesen, hanem összekapcsolódnak, és perspektíváik is összekeverednek. Ennek eredményeként születhetnek az olyan ábrázolások, mint a müncheni darabé, amelyen a néző különösen nehéz feladat előtt áll, ha arról kell számot adnia, hogy voltaképpen mi is történik az ábrázolt térben.

A római vagy hellénisztikus tájképes relief: életkép, allegória vagy valami más

A müncheni relief egy olyan, népesebb tárgycsoport tagja, amelyről ma még szinte semmilyen szempontból sem lehet általánosan elfogadott állításokat tenni. Kérdés, hogy egy sajátos műfajról van-e szó, és ha igen, mely emlékek tartoznak hozzá.

Nem egyértelműek a csoport kronológiai határai sem. Ami pedig az eredetét illeti, a 19. és 20. század fordulóján erről folytatott szenvedélyes vita álláspontjai között a szaktudomány máig sem hozott döntést, inkább csak törekény kompromisszumot alkotott.

A csoportot, amelynek e sorok írója legszívesebben a „római tájképes reliefek” elnevezést adná, Theodor Schreiber vezette be az antik művészettel foglalkozó tudomány témái közé két-kötetes, 1889 és 1894 között publikált katalógusával, amely a *Die hellenistischen Reliefbilder* címet viselte.¹⁷ Amint a cím is kifejezte, Schreiber álláspontja szerint a 131 tételes gyűjteményében szereplő, zömmel itáliai lelőhelyekről előkerült tárgyak valójában korai hellénisztikus, leginkább alexandriai reliefek későbbi másolatai. Schreiber publikációjára szinte azonnal, 1895-ben vitaindító reakció érkezett Franz Wickhofftól, akinek az utókor nemcsak azt köszönheti, hogy tudományos kérdéssé emelte a római festészet „rómaiságának” problémáját, hanem azt is, hogy elsőként figyelt fel a festői látásmód létezésére az ókor művészetében.¹⁸ Wickhoff, akinek az antikvitással foglalkozó szerzők között ritkaságszámba menő érzéke volt a művészi formához, megállapította, hogy a Schreiber által publikált reliefek némelyike formavilágában egészen közel áll a Prima Porta-i Augustus-szobor mellvértjének domborművéhez, ebből pedig arra következtetett, hogy a csoport egésze a korai római császárkor sajátos látásmódját tükrözi, tehát nem lehet szó korábbi minták egyszerű másolásáról.¹⁹ Schreiber válasza már a következő évben megjelent, természetesen a hellénisztikus eredet tézisének megerősítésével.²⁰ Az innen indult vita, mondhatjuk, egészen a 20. század utolsó negyedéig húzódott, amikor részben elvi alapjai váltak érvénytelenné, másrészt pedig a korábban ismeretlen tárgyi emlékegyet előkerülése óhatatlanul eldöntött bizonyos részletkérdéseket.



6. kép. A Grimani-reliefekhez tartozó harmadik dombormű az ókori Praenestéből. Palestrina, Museo Archeologico Nazionale, ltsz. 114273 (<http://www.fortunaintasca.it/wp-content/uploads/cinghialella.jpg>)

Ilyen volt először is az a kérdés, hogy létezett-e tájkép a „római művészet” előtt, vagyis a klasszikus kori görög vagy a hellénisztikus művészetben. A válasz ma már egyértelmű: a tájábrázolás tudatos kompozíciós elemként a hellénisztikus művészetben nyert polgárjogot. Amellett, hogy a tájképi elemek a mitológiai elbeszélő jelenetekben is megjelentek háttérként (mint pl. a pergamoni Zeus-oltár Télephos-frizén), úgy tűnik, csakugyan a hellénisztikus Alexandriáig lehet visszavezetni azt a művészi ötletet, amely a tájképi részletek (növények, állatok, szikla, víz) révén elvont fogalmi elemekkel egészíti ki az emberalakos képet, vagyis allegóriává alakítja.²¹

A következő lényeges kérdés éppen a tájképi részletek szemantikai szerepére vonatkozik: milyen funkciót tölt be a tájképi keret a Schreiber-féle reliefeken? Jelentést hordoz-e, vagy csupán esztétikai minőséget, vagyis megjelenése elsősorban a Wickhoff által felismert festői/optikai látásmód eredménye volt? Kérdés, hogy egységes-e a Schreiber-féle korpusz ebből a szempontból, vagyis egyáltalán ugyanarról a fajta tájképről van-e szó a gyűjteményében szereplő száztizenhárom relief esetében. E legutóbbi kérdésre a válasz ebben a pillanatban még csak a sejtés szintjén fogalmazható meg: úgy tűnik, Schreiber tájképes reliefjei nem mind azonos szemléletűek, vagyis valójában nem egyazon műfajba tartoznak, éppen ezért a tájképi elemek szerepe sem egységes mindegyikükön.²² Az ugyanakkor már most is biztosnak látszik, hogy éppen a tájábrázolás képzőművészeti felhasználásában, a tájelemek szemantikai értékében Alexandriához képest is valami új született a Kr. e. 1. század végén vagy a Kr. u. 1. század elején, tehát a római principátus kialakulásának idején.

A müncheni „parasztemberes relief” (1. kép) és egy sor hozzá hasonló tárgy (4–8. kép) esetében ma már széles körben elfogadott konszenzus, hogy közvetlen előzmény nélkül, Itáliában alkották őket, abban a művészeti légkörben, amelynek újszerű szemléletét számunkra az Ara Pacis reliefjei dokumentálják és kötik pontosan meghatározható időponthoz, a Kr. e. 13 és 9 közötti évekhez.²³ Ez a művészet persze kétségkívül szoros szálakkal kötődött – egyebek között – ahhoz az alexandriai udvari művészethez, amelyben először jelentek meg az érzékletesen ábrázolt és ugyanakkor elvont jelentéssel bíró tájképi elemek, az embert körülvevő világ tárgyai, mint fogalmak felidézői.²⁴

Maga az Ara Pacis elsősorban a keleti oldalát díszítő domborműveivel illusztrálja a vizuális kommunikációnak ezt a módját. Közülük is a majdnem teljes épségben megmaradt Tellus-relief az, amely számos elemzés tárgya lehetett, így a politikai allegória első, kiforrott, római példájának számít (9. kép). Annál érdekesebb és jellemzőbb, hogy még ennek a képnek az értelmezése sem egyszerűen lezárható kérdés: még a központi alak megnevezése (Tellus, Pax, Italia, Ceres?) is egymással ütköző hipotézisek tárgya, és még inkább igaz ez a részletek, köztük a számos tájképi részlet magyarázatára.²⁵ Pedig a Tellus-dombormű, és általában a politikai kommunikáció szolgálatába állított művészet esetében a hatásmechanizmust érteni véljük, részben annak a felismerésnek az alapján, hogy a képzőművészeti allegória már a hellénisztikus udvari művészetben kialakult és bevett eszközzé vált. Ennek megfelelően az Ara Pacis istennőjét senki sem tekintené mitológiai elbeszélés főszereplőjének; az őt körülvevő tér nem lehet egy történet színhelye, ahol a narratíva így vagy úgy kibontakozik, hanem szimbolikus tér, amelynek „diszletei” nem a szereplők környezetét ábrázolják, hanem a már amúgy is elvont fogalmak megismerésüként olvasott alakok jelentését bővítik tovább. E meggyőződése miatt tér napirendre hamar a modern néző a Tellus-relief látványos szürrealizmusai fölé: a korszakra jellemző módon realisztikus, sőt az érzéki benyomás illúzióját keltő állatok és növények a reliefen irreális méretarányokkal és irreális elhelyezésben jelennek meg (nem beszélve a köztük zavartalanul megférő, szintén érzékletesen ábrázolt tengeri szörnyről, *kétos*ról). Ha mindez allegória ugyanis, akkor a kép nem jelenetként értelmezendő, tehát mindegy, hogy a rajta megjelenő térbeli viszonyok valószerűek-e, működnek-e mondjuk színpadi beállításaként. Amikor azonban allegóriának tekintjük, és „olvasni” próbáljuk, még az egyértelmű politikai üzenetet hordozó Tellus-dombormű is többértelműnek mutatkozik (a központi alak valószínűleg *egyszerre* Tellus, Pax és Italia is) és egyik javasolt megfejtés sem tudja koherens rendszerbe illeszteni a részletek mindegyikét.

Valószínűleg még inkább így van ez a magánszféra vagy a kisebb közösségek számára készült tájképekkel. A müncheni paraszti domborműnek a fentiekben vázlatosan bemutatott két értelmezése jól mutatja, hogy a kompozíció összes elemét számba véve, mindegyiknek elvont jelentést tulajdonítva megfogalmazható ugyan egy morális vagy filozófiai üzenet, amely párhuzamba is állítható irodalmi szövegekben megfogalmazott gondolatokkal, a kép egésze azonban ellentmondásos marad; e belső ellentmondás feloldására pedig akár két ellenkező értelmű interpretációt is választhat a korszak két avatott ismerője. Az elemző egyfelől érzi, hogy a táj itt több lehet, mint egyszerű díszlet, ugyanakkor, ha következetesen allegóriaként próbál-

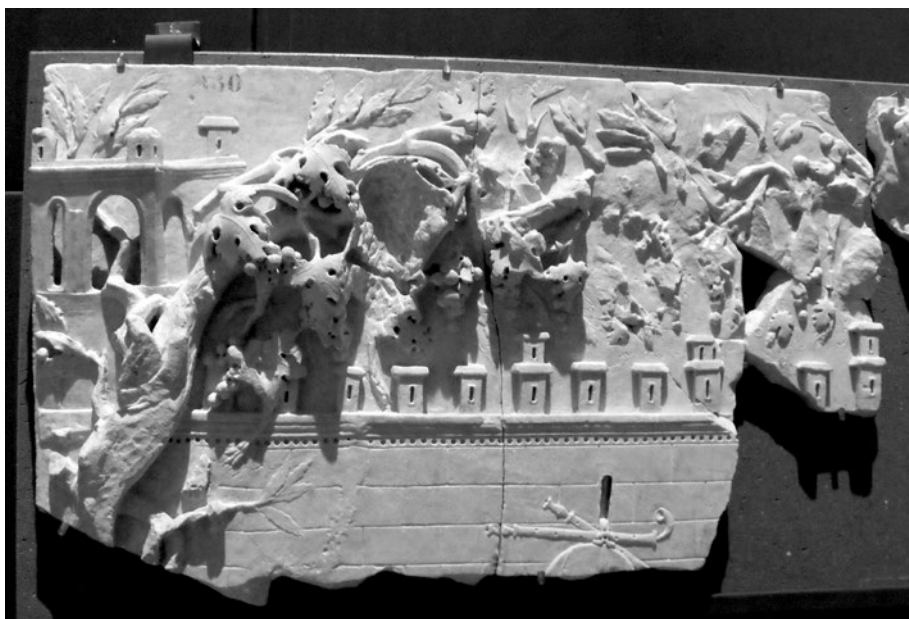
ja értelmezni, nem lesz képes minden elemnek egyértelmű jelentést tulajdonítani és az egészet egyetlen, koherens üzenetű összeolvasni.

Az „olvasási” nehézségekben meghatározó szerepe lehet azoknak a megfigyeléseknek, amelyeket a müncheni relief részleteiben elmerülve a tér sajátos kezelésével kapcsolatban tettünk. Ennek a domborműnek a szemlélésekor a néző mesze nem biztos benne, hogy a tér, amelyben alkotóelemei elhelyezkednek, szimbolikus térnek tekintendő-e. Ellenkezőleg, abból a szemléletből indulunk ki, amely mai tudásunk szerint a görög és a hellénizált világ művészetében a Kr. e. 4. századtól kezdve uralkodó, sőt egyeduralkodó volt: a test térbeli ábrázolásának az a célja, hogy a cselekvést úgy mutassa be, ahogy azt az ember a valóságban érzékelni szokta, vagyis a térbeli látás illúzióját keltve. Ebben a felfogásban ezért a tér ábrázolása sem tetszőleges: elvárásunk szerint azt a valóságos teret vetíti elénk, amelyben egy jelenet lejátszódik, vagyis amelyben egy narratíva fog bonyolódni. Vajon elbeszélés-e azonban az, amit a müncheni domborművön látunk? Csakugyan az-e a kép elsődleges tárgya, hogy egy szegény parasztember állataival és terményeivel a városba megy? Városkapu-e egyáltalán az, ami felé haladni látszik? Erre a kérdésre a válasz inkább nemleges: a tárggyal foglalkozó tanulmányok a képmező nagy részét elfoglaló, fallal bekerített területet szentélykörzetnek, a falat *temenos*-fálnak (a szent teret a profán térből kihasító kerítés-fálnak) tekintik. De kérdés az is, hogy csakugyan halad-e egyáltalán valami felé az ember-állat páros, hiszen a fal mögött sejtett (remélt) térből váratlanul az előtérbe türemkedő fatörzs hirtelen elbizonytalanít ezzel kapcsolatban is: vajon csakugyan van valami a falon túl? Vajon csakugyan valami más van, mint idekint? Mindezek után pedig jön a másik elkerülhetetlen kérdés: vajon nem az óriáskandeláber és a tetején diadalmasan emelkedő *liknon* a valódi főszereplő? Ha a kép szakrális aspektusára vagyunk fogékonyabbak, minden bizonnyal azt mondjuk: de igen, valószínű, hogy ez a kép valójában Dionysos jelenlétéről, Bacchus misztériumáról szól. Miért húzódik akkor a középtérbe, sőt majdnem a háttérbe a „főszereplő”? És főleg: hol van egyáltalán, vagyis miféle térből emelkedik ki a szent kellék a nézőhöz képest? Most vesszük csak észre, hogy a körbe záródó fallal körülvett „térbe” mintha kicsit bele is látnánk: enyhén felülnézetből mutatja nekünk a relief, ami ismét csak ellentmond az összes eddigi megfigyelésünknek és elképzelésünknek. Ugyanakkor mégis hihető is: biztosan ezért *tűnik* olyan alacsonynak az a fal, és ezért láthatjuk egyáltalán a kandelábert...

A néző, minél tovább nézi a képet (feltéve, hogy enged az érzékelés csábításának, és nem racionalizálja a képelemzést, az egyes alkotóelemek megfejtésére szorítkozva), lépésről lépésre egyre több ellentmondásba botlik, amelyek magyarázatát keresve a fentiekhez hasonló okoskodásokig jut. Úgy próbáljuk összefüggésbe hozni a látvány ellentmondásos elemeit, ahogy

álmainkban próbáljuk megmagyarázni magunknak a látszólag valóságos, az ébrenlétben tapasztalt törvényszerűségeknek mégis minduntalan ellentmondó „tapasztalatokat”. Ilyen képet az ember nem láthat ébren, sem a valós térben, sem színpadon beállítva (ahogy a mitológiai elbeszéléseket látjuk gyakran az antik ábrázolásokon, már a görög művészet archaikus kora óta). Ugyanakkor az is világos, hogy az alkotóelemeket nem is az allegóriák pontosan kiszámított kommunikációs módszere rendelte egymás mellé olyan elrendezésben, amely arra sarkall, hogy „olvassuk” és ne valóságként nézzük a képet. Ez a kép úgy vezeti be a nézőt a saját terébe, akár egy különösen életszerű álom, hogy aztán „odabent” lépésről lépésre a mindennapi valóságtól eltérő meglepetésekkel szembesítse. A kép egészének értelmet adni, a benne rejlő üzeneteket szavakba foglalni álomfejtés lenne, és meglehet, hogy ez az értelmezési mód lesz majd ennek és a hasonló emlékek interpretációjának a kulcsa.

Bár a Schreiber-féle gyűjteménynek messze nem minden darabjára jellemző ez a rendkívüli hatásmechanizmus, a müncheni relief azért mégsem áll egyedül sajátos szürrealizmusával. A három további emlék – egy nagyobb komplexum három fennmaradt domborműve és két töredék –, amelyeket itt mellé állítok, csak példák, amelyek külön-külön is hosszú elemzést igényelnének. Az ún. Grimani-reliefeknek (4–6. kép) legalább a gyakorlati rendeltetése biztosnak látszik: mindhárom relieflapon kifolyó van elrejtve, amiből arra lehet következtetni, hogy egy díszkút oldallapjai voltak. Az utolsóként, 1962-ben felfedezett relieflap (6. kép) Praeneste központjából került elő.²⁶ Az előtér mindhárom relieflapon a képmező alsó két harmadát kitevő „barlang”, a korszakban szokásos konvenciók szerint ábrázolt sziklák által keretezett tér, amelyet teljes egészében kitölti egy-egy kicsinyeit szoptató anyaállat tökéletesen meggyőző és érzéletes realizmussal megmintázott képe. A képmező felső harmadában mindhárom esetben „szakrális-idilli táj” bontakozik ki, vagyis szintén rendkívül életszerű, ugyanakkor festőien komponált fák, sziklák, növények, sőt, egy-egy állat és néhány emberkéz alkotta tárgy is feltűnik. A fő téma allegorikus megfejtésére Filippo Coarelli tett sikeres kísérle-



7. kép. Római relief a Capitoliumi Múzeumban (Bencze Ágnes felvétele)



8. kép. Római relief, Boston, Museum of Fine Arts, ltsz. 1979.613
(<http://www.mfa.org/collections/object/landscape-relief-with-still-life-scene-of-temple-lobster-murex-shell-150201>)

tet, hipotézisét mára széles körben az egyetlen valószínű rekonstrukciónak tartják: e szerint a díszkút eredetileg Praeneste régi forumán állt, Verrius Flaccusnak, Augustus barátjának és a *fasti Praenestini* szerkesztőjének emlékművében. A díszkút maga is valamiféle naptár lett volna, eredetileg négy, vagy – egy másik feltevés szerint – tizenkét reliefes-vízköpös oldallal, amelyek a négy évszakot vagy a tizenkét hónapot jelenítették volna meg.²⁷ Ha mindez így van, a „szakrális-idilli tájképek” műfaj legalább egy képviselőjének kontextusáról sikerült képet alkotni, fizikai és szellemi értelemben is. A reliefes díszkút bonyolult tartalma ezek szerint egy tankölteményéhez hasonlítható: van benne *eruditio*,²⁸ kifejezi a hivatalos értékrend éthoszát, ezeken felül pedig bővelkedik a homályos, költői utalásokban, amelyek megértése részben ismét csak intuitíve lehetséges. Egyelőre egyetlen tudós értelmezés sem ad számot ugyanis a reliefek hátterében, a „szakrális tájban” felbukkanó furcsa részletek jelentéséről. Ilyen az anyajuhot ábrázoló relief felső sávjának nagy részét elfoglaló, nyeregtes ház, amelynek nyitott ajtajában egy állat, talán egy kutya látszik, mellette pedig egy fa ágáról rejtélyes csomag lóg; az oroszlános kép hátterében, ugyanazon a részen, egy kis talapzaton álló tábla, amelyen mint-ha maszkok lennének domborműben ábrázolva (kép a képben, sőt dekoratív relief egy dekoratív reliefen!), mögötte kis oltár, mindkettőn átvetve egy virágfűzér, melléjük támasztva egy *thyrsos* és egy vékony nyelvű fáklya. Ha a szoptató állatok és kicsinyeik családi életképe valójában metafora (mondjuk: egy évszak megtestesítője), hogyan bontható ez a kép allegóriává az optikailag is a háttérbe húzódó, misztikus díszletekkel együtt?

A müncheni relief talán legközelebbi rokona a 7. képen bemutatott, sajnálatosan töredékes relief a Capitoliumi Múzeum gyűjteményében.²⁹ Bár csak a képmező felső sávja maradt meg, jól látható, hogy ennek a képnek az alkotója is a mün-



9. kép. Róma, Ara Pacis Augustae, az ún. Tellus-dombormű
(<https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/roman/early-empire/a/ara-pacis>)

cheniéhez hasonló játékot folytat a nézővel, nem melleleg hasonló díszletek segítségével: hasonló városfal (vagy inkább *temenos*-fal?), résnyi ablakába függesztett rituális hangszerekkel, egy ablakokkal áttört torony, és az előtérből markáns fényárnyék-hatásokkal kiugró és mindjárt a háttérbe visszatüremkedő fával. A fa a fal „külső”, vagyis a néző felőli oldalán nő, az egyik ága benyúlik a torony egyik ablakán is és teteje fölött bukkan ki hosszúkás, lándzsás leveleivel. A lándzsás levelek közé fonódó szőlőlevelek és szőlőfürtök ezzel szemben „belülről”, a fal mögötti, láthatatlan világból nyúlnak elő és futnak fel a fának a párkányzat fölé hajló ágára. Dionysos venyigéje fonódik össze Apollón babérfájával?

Ugyanilyen formájú városfal, görcsös ágú fa, állatok és tárgyak furcsa egyvelege alkot abszurd csendéletet a bostoni Museum of Fine Arts kisebb, csak enyhén sérült reliefjén is (8. kép).³⁰ A képet egy óriási homár függőleges alakja uralja, mellette egy kosár, kockajátékhoz használatos *astragalos*-csontokkal és egy szintén túlméretezett bíborcsigával, amely mintha épp kitöltene egy szögletes kapunyílast a háttérben kirajzolódó, már ismert formájú falon. A fal csipkés párkánya fölé ismerősen görcsös faág nyúlik, róla egy pár megkopasztott madár, talán fácán csüng, a fához és a falhoz képest irreális méretekben. Kézenfekvő értelmezés, hogy ismét egy

titkos szentélykörzet zárt falát és az előtte felhalmozott rituális kellékeket látjuk. Ha az egyes alkotóelemek mindegyikének lehet is magyarázata, a kép egésze mégis ismét zavarba ejtő: nem csendélet, hanem inkább látomás.

Meglehet, a „szakrális-bukolikus” tájképek sajátos ókori műfajának értelmezése az antikvitás művészettörténetének egyik legnehezebb feladata. Technikai értelemben ezek a névtelen alkotóktól származó virtuóz művek nem jöhettek volna létre a hellénisztikus kor művészeti fejleményei nélkül; tartalmi elemeikben, már amennyire megérthetjük őket, mintha az aranykori latin irodalom költői szövegeit idéznék. Szellemiségükre a legjellemzőbb azonban talán az a zavarba ejtő közlési mód, amelynek működését ezeken a lapokon kíséreltem meg érzékeltetni: illúzió és az illúzió feloldásának folyamatos változása, életszerű konkrétnak és képes beszéd állandó kettőssége, az álom és a valóság szétválasztásának lehetetlensége. A bennük megjelenő mikrokozmosz legjobban Ovidius *Fastijának* vagy Propertius aitiológiai elégiáinak világára emlékeztet: régi görög és itáliai képzeteiből egy modern, urbánus, az érzéki benyomások bűvöletében élő elmében születő, valójában vadonatúj mitológiára, amely soha nem tölti be teljes egészében a teret elbeszélője és hallgatója gondolataiban, hanem minduntalan emlékeztet a lehetséges nézőpontok sokrétűségére.³¹

Jegyzetek

A jelen tanulmányban felvetett kérdések a római tájképes reliefekkel foglalkozó, hosszabb távú kutatásom központi kérdései, amelyet a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj nyújtotta keretek között folytatok a 2016–2018-as támogatási ciklusban.

- 1 Minderről lásd M. Fuchs katalógustételét, a tárgyra vonatkozó korábbi irodalom jegyzékével: Fuchs 2002, 34–38. A relief a Glyptothek gyűjteményében a 455-ös leltári számot viseli, parosi márványból készült a letört részletek modern kiegészítéseit kivéve, mérete 30×33,8 cm.
- 2 A müncheni relief és „műfaja” kutatástörténetéről bővebben lásd alább.
- 3 A reliefen viszonylag sok a modern kiegészítés, ezek közé tartozik a „parasztember” feje és nyaka is (vö. Fuchs 2002, 34), ezért ezeket a részleteket nem érdemes figyelembe venni az eredeti tartalom meghatározásánál.
- 4 Vö. Fuchs 2002, 34: a kosarat tartó kandeláberszerű tárgyat „két, egymásra állított *baitylos*”-nak nevezi.
- 5 Gondoljunk Ovidius illúziókeltő, jelen nem levőt láthatóvá „varázsló” költői játékaiba, vö. Hardie 2002.
- 6 A tárggyal foglalkozó korábbi irodalom teljes jegyzékét lásd Fuchs 2002, 38.
- 7 Adornato 2015. Smith 1991, 136–140 ezeket a „festői és paraszti alakok”-at eleve a hellénisztikus szobrászat „dionysoszi” témái közé sorolva tárgyalja.
- 8 Himmelmann 1980.
- 9 Zanker 1990, 285.
- 10 Von Hesberg 1986.
- 11 Fuchs 2002, 35–36. Az ovidiusi sorok, amelyeket idéz, mindenestre a *Metamorphoses* XV. énekében Pythagoras szájába adott tanításokból valók (XV. 165–180), és bár hangulatukban tagadhatatlanul illenek a képhez, mégsem egészen a bacchikus misztériumokban testet öltő világképet fejezik ki.

Az értelmezési vita természetesen hatással van a tárgy datálására is: Fuchs szerint egyenesen a Nero-kori dátum valószínű,

szemben a vergiliusi bukolikus éthosz által sugallt Augustus-korival.

- 12 Hundsatz 1987. Néhány példájával foglalkozunk itt is alább.
- 13 Grimal 1969, 97–110; Turcan 1995, 58–66.
- 14 Bencze 1999.
- 15 Turcan 1995, uo.; La Rocca 2009. E jellegzetességük miatt emlékeztetnek a távol-keleti modern festészet tájképeire, különösen a japán ukijo-e műfajára. Ugyanakkor le kell szögezni, hogy a Kr. e. 1. és a Kr. u. 1. század itáliai festői ismerték és használták is a középpontos perspektíva szabályrendszerét, ahogy azt legutóbb részletesen kimutatta Sinisgalli 2012. Valamilyen oknál fogva azonban láthatóan nem tartották fontosnak, hogy egy-egy kép egészének minden sávját egyetlen nézőpont szerint szerkesszék meg. Ellenkezőleg: mintha szándékosan variálták volna egy képen belül a nézőpontokat. A jelenség mögött álló okokról először és talán mindmáig utoljára A. Riegl alkotott koherens elméletet, lásd Riegl 1989, 55–127.
- 16 A modern néző legalábbis így érti, így érzi, és nemigen tud ettől a tanult érzékelési kötöttségtől szabadulni. Vö. Riegl 1989, 67–71.
- 17 Schreiber 1894.
- 18 Híres alapművében, a Bécsi Genezisnek nevezett, késő ókori, illusztrált kódex kiadásához írt tanulmányában: *Die Wiener Genesis*. Szerk. W. von Hartel – F. Wickhoff (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 15/16). Wickhoff műve különböző idegen nyelvekre lefordítva is több kiadást ért meg, mint a római művészet történetének első modern áttekintése. Így második, német nyelvű kiadása is a „Római művészet” címet viseli: Wickhoff 1912².
- 19 Wickhoff 1912², 35–37.
- 20 Schreiber 1896.
- 21 Lásd elsősorban: Adriani 1959; Hundsatz 1987.
- 22 A Schreiber-féle korpuszt 1974-ben további, mintegy száz emlékek egészítette ki J. Sampson (Sampson 1974). Egyfelől természetesen ez a kiegészített lista sem teljes, hiszen számos múzeum anyagában akkor vagy még azóta is publikálatlanul maradt tár-

- gyak tartozhatnak a csoportba. Másfelől hátra van még a Schreiber–Sampson-féle gyűjtemény felülvizsgálata, éppen a most említett műfaji szempontok szerint: vajon csakugyan egy műfajba tartozik-e az Ara Pacis Tellus-reliefje (itt 9. kép) például az itt bemutatott müncheni domborművel és a praenestei díszkút díszítéséből származó Grimani-reliefekkel (itt 4–6. kép)?
- 23 Von Hesberg 1986; Fuchs 2002, 34.
- 24 Ennek a fejleménynek minden bizonnyal köze kellett hogy legyen a görög világtól oly sokban különböző, régi, egyiptomi gondolkodásmódhoz is, amelyben nem az antropomorf figura a morális és vallási tartalmak egyetlen méltó kifejezője, ellenkezőleg: növények, állatok, tárgyak képmásai régtől fogva elvont jelentéssel is bírnak.
- 25 Az elemzések és értelmezések az Ara Pacis esetében is a 19. század óta sorjáznak, a tárgy jelentőségéhez illő, hatványozott sűrűségben. E kutatástörténet bemutatására itt még felsorolás formájában sem tehetek kísérletet. Egy jó modern összefoglalás, a korábbi irodalom bemutatásával: Spaeth 1994. Még újabban: Sauron 2013.
- 26 Bécs, Kunsthistorisches Museum, ltsz. 604–605 és Palestrina, Museo Archeologico Nazionale, ltsz. 114273. Lásd Agnoli 2013 (a legfontosabb korábbi irodalommal és kutatástörténeti áttekintéssel).
- 27 Coarelli 1996.
- 28 Az érvelés szerint ugyanis a szoptató anyaállatok bizonyos, Aristotelésnél és Pliniusnál olvasható természetrajzi megfigyelések alapján felelnének meg az egyes évszakoknak; esetleg a kicsinyek száma az ábrázolt hónap sorszámát követné (vö. Agnoli 2013, 248.).
- 29 Róma, Musei Capitolini. Schreiber 1894, 12. tábla; Hundsatz 1987, 208, Nr. K112.
- 30 Boston, Museum of Fine Arts, ltsz. 1979.613. 29,5×19,5 cm. Vermeule–Comstock 1988, 28, no. 17.
- 31 Ez az analógia természetesen jóval alaposabb kidolgozásra vár még. A főleg Ovidiusból kiinduló sejtésemet mindenesetre jelentős munícióval látta el Rung Ádámnak az *Ókorban* megjelent, Propertius IV.1a elégiájáról szóló tanulmánya (Rung 2016). Az ott bemutatott költői játék, amely a különböző, valós és mitikus idősíkok közti, folytonos és zavarba ejtő átmeneteken alapul, érzésem szerint mehökkentően rokon szellemiségű azzal a hatásmechanizmussal, amelyet a tájképes reliefeken vélek felfedezni és kísérleltem meg itt bemutatni.

Bibliográfia

- Adornato, G. 2015. „Aletheia/Veritas: il nuovo canone”: J. M. Daehner – K. Lapatin (szerk.): *Potere e pathos. Bronzi nel mondo ellenistico*. Milano.
- Adriani, A. 1959. *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria*. Roma.
- Agnoli, N. 2013. „Rilievi ‘Grimani’”: *Augusto* 2013, 248–249.
- Anderson, M. L. 1987. *Pompeian Frescoes in the Metropolitan Museum of Art. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Winter 1987/88*. New York.
- Augusto 2013. E. La Rocca et al. (szerk.): *Catalogo della mostra. Scuderie del Quirinale 18 ottobre 2013 – 9 febbraio 2014*. Roma.
- Bencze Á. 1999. „Bukolikus tájképek a Iulius-Claudius korból”: Hermann I. (szerk.): *Tanulmányok Ritoók Zsigmond hetvenedik születésnapja tiszteletére*. Budapest, 91–103.
- Coarelli, F. 1996. „Il monumento di Verrio Flacco nel Foro di Praeneste”: *Uő: Revixit Ars. Arte e ideologia a Roma dai modelli ellenistici ala tradizione repubblicana*. Roma, 454–469.
- Fuchs, M. 2002. *Römische Reliefwerke. Glyptothek München. Katalog der Skulpturen*. VII. München.
- Grimal, P. 1969. *Les jardins romains à la fin de la République et aux deux premiers siècles de l’Empire. Essai sur le naturalisme romain*. BEFAR 155. Paris.
- Hardie, P. 2002. *Ovid’s Poetics of Illusion*. Cambridge.
- von Hesberg, H. 1986. „Das Münchner Bauernrelief. Bukolische Utopie oder Allegorie individuellen Glücks?”: *Münchner Jahrbuch ser.* 3, 37, 7–32.
- Himmelman, N. 1980. *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*. Berlin.
- Hundsatz, B. 1987. *Das dionysische Schmuckrelief*. München.
- Riegl, A. 1989 (1901). *A későrómai iparművészet*. Budapest (*Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. I. Wien, 1901, Rónai László fordítása).
- La Rocca, E. 2009. „Paesaggi che fluttuano nel vuoto”: E. La Rocca et al. (szerk.): *Roma. La pittura di un impero*. Roma, 39–55.
- Rung Á. 2016. „Építő és romboló leírás Propertius IV.1a elégiájában”: *Ókor* 15/6, 42–51.
- Sampson, J. 1974. „Notes on Theodor Schreiber’s *Hellenistische Reliefbilder*”: *Annual of the British School in Athens* 42, 27–45.
- Sauron, G. 2013. *Augusto e Virgilio. La rivoluzione artistica dell’Occidente e l’Ara Pacis*. Roma.
- Schreiber, T. 1894. *Die Hellenistischen Reliefbilder*. I–II. Leipzig.
- Schreiber, T. 1896. „Die hellenistischen Reliefbilder und die augusteische Kunst”: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 11, 78–101.
- Sinisgalli, R. 2012. *Perspective in the Visual Culture of Classical Antiquity*. Cambridge.
- Smith, R. R. R. 1991. *Hellenistic Sculpture*. London.
- Spaeth, B. S. 1994. „The Goddess Ceres in the Ara Pacis Augustae and the Carthage Relief”: *American Journal of Archaeology* 98, 65–100.
- Wickhoff, F. 1912². *Römische Kunst. Die Wiener Genesis*. Berlin.
- Turcan, R. 1995. *L’art romain dans l’histoire. Six siècles d’expression da la romanité*. Paris.
- Vermeule, C. C. – Comstock, M. B. 1988. *Sculpture in Stone and Bronze in the Museum of Fine Arts, Boston. Additions to the Collections of Greek, Etruscan and Roman Art, 1971–1988*. Boston.
- Zanker, P. 1990². *Augustus und die Macht der Bilder*. München.